

Aula abierta

## La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro, y bajo el título *La pieza del mes en la web*, se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas, tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aportan novedades para su conocimiento. También se pone especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias, que, por haberse considerado erróneamente durante largo tiempo como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función.



*Carnaval de Lanz,*  
de Jesús Lasterra.  
Grabado al agua-  
fuerte y aguatin-  
ta.  
P/A 10/12. 50 x 63.  
Premio nacional de  
grabado "Castro  
Gil" en 1969.

ENERO 2014

### Carnaval de Lanz

José María Muruzábal del Solar

Jesús Lasterra (Madrid, 1931 – Pamplona, 1994) es uno de los mayores exponentes de la pintura de Navarra, y también del grabado, del siglo XX. Inició su formación en la Escuela de Artes y Oficios y en la academia de Javier Ciga, todo ello en Pamplona. Desde 1955 cursa estudios de BBAA en San Fernando de Madrid, en donde trabajó intensamente el grabado. Residió en Madrid hasta 1969 en que trasladó definitivamente su domicilio a Pamplona de donde ya no se movería.

Su primer contacto con el aprendizaje de la técnica lo hace cuando se matricula en San Fernando en grabado, para el curso académico 1959/60, completando tres cursos de grabado. Su profesor allí fue don Luis Alegre. Realizó un curso más, dedicado al grabado calcográfico, durante el curso 1962/63. Esta época es especialmente fructífera en la producción de grabados. Realizó en ese momento 20 obras, que suponen el 45% de su producción total, plasmando temas de Castilla, Pamplona y Estella.

Clase de grabado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1962. Zachrisson, Eslava, Yrisarri y Lasterra.



Hacia 1967/68 comienza otro periodo en su producción, que podemos considerar la madurez artística en la técnica. Consigue ahora obras muy elaboradas, complejas y con las que alcanzará sus más altas distinciones, destacando los temas del Carnaval de Lanz. Tras ello, Lasterra deja de grabar durante 20 años. Al finalizar los años ochenta, el artista montará un taller de grabado junto a dos alumnas suyas, donde elaboró sus últimas obras en 1988. Son grabados efectistas, correctos, pero que no hacen olvidar a los trabajos anteriores, con temas de Pamplona y, nuevamente, del Carnaval de Lanz.

En los diferentes modos del grabado tenemos documentadas 44 obras. Los grabados están, en su mayor parte, realizados al aguafuerte, técnica en la que Lasterra termina por ser un maestro. Existe alguna litografía, tres en concreto, pero sin mayor continuidad. Conforme el artista va madurando en la técnica, sus aguafuertes se van complicando en cuanto a la ejecución. Igualmente se van añadiendo otras posibilidades técnicas, como aguatinas, resinas, etc. En las obras de su etapa de madurez, en especial en las dedicadas al Carnaval de Lanz, añade dentro de la plancha otros elementos como son encajes o puntillas a fin de lograr distintas calidades en la obra final.

Dentro de la producción de grabados de Jesús Lasterra resultan esenciales los temas dedicados al Carnaval de Lanz. Nos atrevemos a decir que estamos ante el gran descubrimiento estético del artista. Se trata de una temática bastante repetida en los grabados, aunque muy escasamente abordada en los óleos. Estos grabados se realizan en dos etapas, al final de la década de los años sesenta los primeros y al final de los años ochenta los restantes. Existen 8 grabados con dicha temática; el principal es “Car-

naval de Lanz”, aquí reproducido, con el que obtuvo el Premio Nacional “Castro Gil” de grabado en 1969. Además, sobre el tema, existen distintos dibujos y bocetos, en especial realizados a la sanguina.

El título “Carnaval de Lanz” es la obra más conocida de Lasterra dentro de la técnica del grabado. Se trata de una obra elaborada al aguafuerte y aguatinata, en la que añade dentro de la plancha otros elementos, como son encajes o puntillas, para lograr distintas calidades en la obra final y que representa el paseo del bandido apresado entre la multitud. Así lo expresaba el juicio crítico de Carlos Areán, “calidades como de encaje o de gasa, que reticulan el espacio y logran aliar la más fina sensibilidad casi novecentista, con un vigor y una ordenación espacial llena y contrapesada, muy propia de las actitudes que en nuestra época intentan captar el agobio de una vida obligada a veces a reflejarse sobre ella misma”.

Esta fiesta ancestral, con su atmósfera misteriosa del anochecer, con sus personajes casi míticos, la música y el fuego, constituirá un tema ideal para plasmar todas las posibilidades estéticas y expresivas que Lasterra poseía. Se trata de composiciones con un espacio repleto, con una cierta aglomeración de elementos, con enérgicos contraluces. Estamos ante obras con muy escasos campos visuales abiertos, en las que en el espacio se entremezclan elementos que dan sensación de espesura e intensidad, como es la propia fiesta de ese carnaval; pero obras expresivas en extremo, conseguidas y definitivas, que sirven para consagrar a un artista.



*Miel Otxin*, de Jesús Lasterra. 1968.  
Aguafuerte y aguatinata, 64 x 50 cm.

### Bibliografía:

- MURUZABAL DEL SOLAR, J. M., *El pintor Jesús Lasterra*, Pamplona, Fecit, 2005.
- MURUZABAL DEL SOLAR, J. M. y MURUZABAL DEL VAL, J. M., “Grabados de Jesús Lasterra”, *Revista Pregón Siglo XXI*, 17-18 (Junio – Diciembre 2001).
- MURUZABAL DEL SOLAR, J. M., “El pintor Jesús Lasterra”, en Catálogo exposición antológica en sala Castillo de Maya de Pamplona, Pamplona, Ed. CAN, 2005.

FEBRERO 2014

El túmulo para las exequias  
de María Amalia de Sajonia en Corella, 1829

Ricardo Fernández Gracia



Catafalco levantado en Corella para las exequias de María Amalia de Sajonia. Agustín de Sesma y Landa, 1829 (Fotografía Biblioteca Nacional).



Entre el fondo de dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva el del catafalco para las honras fúnebres, en Corella, por la Reina María Josefa Amalia de Sajonia (DIB/14/47/32). Una inscripción en el pie del monumento efímero identifica el lugar para el que fue diseñado y dice: *LA CIUDAD DE CORELLA, / EN LA TEMPRANA Y SENSIBLE MUERTE / DE LA PIADOSA REYNA. / MARIA JOSEFA AMALIA DE SAXONIA*. En el margen inferior derecho su autor dejó constancia de la autoría: *A de Sesma y Landa 1829*.

Se trata de un dibujo sobre papel amarillento a pluma, pincel, tinta y aguadas negras y gouache que representa el sencillo y lúgubre catafalco en memoria de la reina, tercera de las esposas de Fernando VII, que había fallecido prematuramente en el Palacio de Aranjuez en mayo de 1829.

El autor del diseño, don Agustín de Sesma y Landa, era natural de la ciudad de Corella, nació en 1803 y falleció en 1843, llegó a ser teniente coronel de artillería y su retrato pintado por Antonio María Esquivel en 1835 se conserva en la colección Arrese de Corella, a donde llegó a través del heredero del militar don Fermín Arteta y Sesma, ministro de la Gobernación. Agustín fue hijo del coronel don Felipe de Sesma y Payán de Tejada y de doña Teodosia Landa y Orizando, permaneció soltero y falleció en Pamplona en junio de 1843, siendo trasladados sus restos a Corella en la primavera de 1863 al panteón familiar de Corella. Su epitafio rezaba así:

*Ni el estruendo del cañón  
que manejó con destreza  
ni la bélica fiereza  
ni del siglo la infección  
torcieron el corazón  
ni la virtud singular  
del valiente militar  
don Agustín Sesma y Landa  
que la piedad veneranda  
colocó en este lugar*

El túmulo se adecuaba a los modelos fríos y de líneas neoclásicas. Consta de cuatro cuerpos decrecientes forrados de bayeta negra sin apenas decoración de ningún tipo, ni siquiera las consabidas calaveras o tibias. En el primer cuerpo figura la inscripción a la que hemos hecho referencia, en el segundo con ocho candelabros una placa con guirnalda, en el tercero seis candelabros y un gran escudo con las armas de la difunta y en el cuarto tras cuatro candeleros la urna cubierta por manto rojo y almohadilla del mismo color sobre la que aparecen un gran cetro y la corona real.



*Retrato de Agustín de Sesma y Landa, obra de Antonio María Esquivel, 1835. Colección Arrese.*

Como es sabido este tipo de arquitecturas se levantaban en las iglesias fuera de los presbiterios, por lo general en los cruceros, singularmente en ciudades y entes de población importantes, desde siglos atrás, para la celebración oficial de los lutos por monarcas, papas y otros dignatarios. Sin ese tamaño y ostentación también se erigían para otros funerales, novenarios y oficios de difuntos y ánimas, incluso lo suplía un paño negro en el suelo. Precisamente ante él se oficiaba la denominada absolución al catafalco que consistía en el canto de un solemne responso por el difunto. Con el séquito del crucífero, los ceroferarios y acólitos con el incensario y el acetre y colocados según el ceremonial que ordenaba situar a los primeros delante del túmulo en frente del altar y el resto con el preste en el otro extremo. Tras cantar el *Libera me Domine* disponía y bendecía el incienso, se cantaban los *Kyries* y el celebrante entonaba el *Pater noster* que todos continuaban en secreto. Posteriormente se rociaba el túmulo con agua bendita, mientras el acólito que portaba la cruz se inclinaba al paso del celebrante y los acólitos acompañantes hacían genuflexión. Para finalizar se incensaba y se entonaban las preces y la oración final, retirándose todos a la sacristía.





MARZO 2014

### Medalla de la Asociación Euskara de Navarra, concedida a Pablo Sarasate

Eduardo Morales Solachaga

Izquierda:  
Medalla. Anverso.  
Archivo Municipal de  
Pamplona.

Derecha:  
Medalla. Reverso.  
Archivo Municipal de  
Pamplona.

En el Museo Sarasate, dependiente del Archivo Municipal de Pamplona, se conserva la medalla que brindó al insigne violinista la Asociación Euskara de Navarra, corporación cultural de cierto recorrido durante el último cuarto del siglo XIX. Su principal objetivo, según su acta fundacional de 1877, fue “conservar y propagar la lengua, literatura e historia vasco-navarra, estudiar su legislación y procurar cuanto tienda al bienestar moral y material del País”. En ella participó buena parte de la intelectualidad navarra del momento, aunque la falta de fondos y las disensiones internas entre fueristas y liberales la hicieron desaparecer en la práctica en 1885, si bien mantuvo cierta actividad hasta 1897.

Acuñada en plata (4,6 cm.), presenta ambas caras decoradas. Según descripción de la época: “En el anverso se halla grabado el roble de Guernica, coronado por la Cruz o Lau-buru, sosteniendo en el tronco el escudo de Navarra, con corona real, y divisándose en el fondo del cuadro siete montañas, representación de las siete provincias euskaras de una y otra margen del Bidasoa. Las leyendas que ostenta son las

siguientes: NAFARROKO EUSKARAZKO ELKARGOA [ASOCIACIÓN EUSKARA DE NAVARRA] - JAUNGOIKOA ETA FUEROAK. [DIOS Y FUEROS] En el reverso aparece un círculo vacío destinado a grabar el nombre del premiado o la dedicatoria, circundado de hojas de roble entrelazadas con eslabones de cadenas. La leyenda es la siguiente: ASOCIACIÓN EUSKARA DE NAVARRA, fecha y nombre de localidad”. En el caso de la que aquí se estudia, se grabaron en ella el nombre del agraciado y la fecha de concesión, el 14 de julio de 1882.

El origen es preciso encontrarlo en un acuerdo de la citada institución en 1880, con objeto de ofrecerlas a los premiados de los juegos florales, competición intelectual de carácter periódica organizada por la citada institución - en Vera de Bidasoa en agosto de aquel año -. El diseño de la misma fue realizado por Juan Iturralde y Suit, “uno de los inteligentes socios de la Euskara, que maneja con tanta habilidad la pluma como el pincel”. Su ejecución se encomendó a D. J. Kummer, grabador alemán establecido en la Villa y Corte, donde también se realizaban los estuches de las mismas. Según la documentación conservada, se acuñaron en oro, plata, bronce y cobre. El diseño de Iturralde, difundido por una litografía de Francisco Cortés, traspasó las fronteras españolas, siendo utilizado incluso por el Centro Gallego de Buenos Aires para premiar sus propios juegos florales de 1881.

De todos modos, las medallas de la Asociación Euskara no quedaron restringidas únicamente a los citados certámenes, sino que también se ofrecieron a sus asociados y colaboradores, e incluso al propio Ayuntamiento de Pamplona - a partir de 1884 -, que a su vez las brindaba como premio en sus certámenes de San Fermín, en los que el propio Sarasate actuó como jurado desde 1882 a 1886.

Por la inscripción de la medalla se conoce que le fue entregada a finales de las fiestas pamplonesas de 1882, que ese año contaron con la actuación conjunta de varios ilustres virtuosos, en cuyo honor la Asociación de Comercio e Industria erigió un arco de triunfo de carácter efímero, en la confluencia de la Calle Chapitela y la Plaza del Castillo. Entre los intérpretes destacó el binomio Gayarre - Sarasate, si bien también participaron Manuel Pérez, director de la orquesta del Teatro Real; Ruperto Chapí, eminente compositor, y los maestros navarros Emilio Arrieta, Dámaso Zabalza y Guelbenzu. De estas memorables actuaciones, que abarcaron hasta el día 13, da cuenta al por menor la prensa de la época, así como las memorias de los dos insignes navarros, que vieron la luz de la mano de Julio Enciso y Julio Altadill, respectivamente.

Tras este triunfo sin parangón, la Asociación Euskara debió de regalar la medalla a Pablo Sarasate. En este sentido es preciso recordar el carácter éuskaro - realzado por Arturo Campión en el prólogo de sus memorias- a la vez que nacional del propio violinista, que, sin ir más lejos el día 11 había ejecutado una pieza que respondía al título de “Capricho vascongado”, algo precisamente muy propio de un “bardo éuskaro fascinador”, en palabras de Altadill. A la muerte de Gayarre, al igual que buena

parte de sus *memorabilia*, fue entregada al Ayuntamiento de Pamplona, que la ha custodiado convenientemente en el Archivo Municipal de Pamplona, y posteriormente en el Museo Sarasate.

Para finalizar, cabe destacar que también fue agraciada con la misma distinción la reina María Cristina durante su visita a Pamplona el 26 de septiembre de 1887. Recibió a una representación de la sociedad, encabezada por Nicasio Landa, que le explicó sus orígenes y finalidad, toda vez que le agradeció enormemente haber pronunciado algunas palabras en euskera, algo que un monarca español no realizaba desde Carlos V. Por ello le obsequiaron con una medalla de bronce, con su correspondiente caja de marfil, en cuyo reverso se le engarzó en oro una dedicatoria en vascuence: *B. M. Erregiñ Erondari María Kristinari*.

### Bibliografía:

- ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Pamplona, Aramendía y Onsalo, 1909.
- ENCISO, J., *Memorias de Julián Gayarre*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1891.
- MANTEROLA, J., “Medallas y sellos euskaros. Medalla de la Asociación Euskara de Navarra” en *Euskal-erría: revista bascongada de San Sebastián*, t. 9 (1883), p. 441.
- MANTEROLA, J., “Miscelánea” en *Euskal-erría: revista bascongada de San Sebastián*, t. 1 (1880), p. 30.
- MANTEROLA, J., “Miscelánea” en *Euskal-erría: revista bascongada de San Sebastián*, t. 5-7 (1882), p. 127.
- MORALES SOLCHAGA, E., “La colección de medallas del Ayuntamiento de Pamplona” en *Estudios de Platería: San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 379 - 397.
- VV.AA., *El euskera en tiempos de los euskaros*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000.



Emeterio Tomás Herrero  
en su estudio-taller.  
Décadas de 1930-1940.

ABRIL 2014

## Un retrato costumbrista del pintor navarro Emeterio Tomás Herrero

Íñaki Urricelqui Pacho

Durante el tránsito del siglo XIX al XX, la pintura costumbrista alcanzó en Navarra un importante impulso, similar al que recibió en el resto de España. Dentro de la primera generación de pintores contemporáneos navarros, nacidos con anterioridad a 1875, destacaron en este género figuras como Eduardo Carceller, Nicolás Esparza, Andrés Larraga o Inocencio García Asarta -estos dos últimos, sin duda, los pintores navarros más interesantes de su tiempo-. A ellos les seguirían los integrantes de una nueva generación,

denominada “generación puente”, entre la que destacaron en el género costumbrista autores como Javier Ciga, Miguel Pérez Torres o Francisco Echenique. Fueron pintores nacidos entre 1875 y 1900, formados en focos nacionales (Madrid, Barcelona) e internacionales (Roma y París), que desarrollaron una pintura que, pudiéndose calificar de tradicional (por la importancia concedida al dibujo, a la composición, al uso de un cromatismo realista y sin estridencias), coincidió con la estética moderna en el uso de una pincelada suelta, de sabor impresionista, y en el interés por temas de actualidad. De este modo, combinaron un “casticismo” en lo temático, con atención a lo local y cotidiano, con una pintura que sin ser moderna resultó tal para el ambiente artístico navarro y, en algunos casos concretos, alcanzó verdadera modernidad pictórica, como sucede con Javier Ciga o Jesús Basiano.

A esta segunda generación de pintores navarros pertenece Emeterio Tomás Herrero, nacido en Mendaza en 1886. Gracias a su solicitud de una pensión para formación artística elevada a la Diputación foral y provincial de Navarra el 27 de septiembre de 1905 sabemos que cursó estudios durante cuatro años en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona bajo la dirección de Enrique Zubiri, en cuyo estudio particular también recibió lecciones. En certificado del propio Zubiri, adjuntado a su solicitud, el maestro pamplonés expresaba: “he podido apreciar sus extraordinarias facultades en la Copia del Antiguo, sus rapidísimos progresos, su excepcional talento para el arte á que se dedica”. Aparte, durante los meses de febrero a mayo de 1905, estuvo matriculado en la Escuela Superior de Barcelona, recibiendo clases de Vicente Borrás, que certificaba sobre el joven navarro sus “muy visibles adelantos gracias á su constante aplicación y clarísimos dotes que ha demostrado”. La pensión solicitada por Emeterio Tomás tenía como objetivo permitirle matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, “con el fin de hacer más llevadera esta difícil y costosísima carrera” puesto que, en caso de no recibirla, “se vería privado de algún triunfo que pudiera conseguir durante ella y tal vez tener que abandonarla por no poder hacerla con la rapidez que debiera”. Pese a todo, la Diputación acordaba el 28 de noviembre que se le denegara la ayuda. No obstante esta decisión, hay que precisar que no se debía tanto a las aptitudes del solicitante, que eran notables a juzgar por los informes adjuntados a la petición, sino al hecho de que la corporación provincial no contaba en esas fechas con un sistema estable de ayudas a la formación artística que, habiendo sido ensayado sin mucho éxito en las décadas de 1880 y 1890, no se concretaría mediante un reglamento hasta la década de 1920.

Pese a esta negativa, Emeterio Tomás no cejó en su empeño de viajar a Madrid y, por noticias aportadas por su familia, finalmente acudió a la Escuela de San Fernando, posiblemente como alumno libre, esto es, sin matrícula oficial pero con acceso a determinadas clases. Aparte, también gracias a esta fuente, conocemos que viajó a París con ayuda económica familiar, precisamente en el contexto histórico en el que allí confluían la herencia del Impresionismo y de las tendencias estéticas de fin de siglo, con la propuesta de vanguardia de movimientos como el Fauvismo, el Expresionismo o el Cubismo.



Emeterio Tomás Herrero, *Retrato de José Miguel, teniente honorario, leyendo El Pensamiento Navarro*, h. 1912. Museo del Carlismo (depósito de Fernando Tomás Abaigar y de Ana Tomás Rodríguez).



Finalizada su formación artística, Emeterio Tomás se instaló en Estella, localidad en la que permanecería toda su vida. Allí abrió su estudio, dedicándose a la pintura, especialmente el retrato y la escena costumbrista, muchas veces combinando ambos géneros en lo que podría denominarse “retrato costumbrista”, así como el paisaje. Sus trabajos revelan a un artista bien dotado y capaz de captar la esencia de la figura y de la escena. Inmerso en el ambiente artístico de su época, tuvo relación con Gustavo de Maeztu y con Jesús Basiano, dos referentes de la pintura en Navarra de su generación.

Como sucedió con otros pintores, Emeterio Tomás acabó derivando hacia la fotografía, abriendo un estudio fotográfico en la Plaza de los Fueros de Estella y convirtiéndose en un notable retratista. Una fotografía, posiblemente de los años 30-40, nos muestra al pintor-fotógrafo trabajando en su estudio, rodeado de sus retratos fotográficos y de algunas de sus pinturas, entre otras, la que vamos a comentar a continuación. Emeterio Tomás Herrero falleció en Estella en 1954 dejando un importante legado pictórico y fotográfico que bien merece un estudio.

El Museo del Carlismo posee entre sus fondos una pintura de este artista estellés, hasta ahora desconocida y que desde el pasado 15 de abril se exhibe, junto a otros objetos, en la exposición temporal “Comprometidos con la Historia. Donaciones y depósitos en el Museo del Carlismo”, abierta hasta el próximo 15 de febrero de 2015.

Se trata de una pintura que, en la estela de artistas como Javier Ciga y Miguel Pérez Torres, ahonda en el costumbrismo local a través de una escena cotidiana como es



la lectura del periódico. En una sencilla composición aparece un personaje, de medio cuerpo y de perfil, sentado y vestido con blusa blanca, camisola azul, chaleco pardo y boina negra, que lee un ejemplar de *El Pensamiento Navarro*. En la mesa, junto a él, se dispone un sencillo bodegón formado por una jarra de loza y un vaso de cristal con un tercio de vino tinto. Es una escena sencilla y plácida en la que se presenta un momento cotidiano, dominado por los tonos ocres y por una luz general que matiza los volúmenes.

Este tema, la lectura de la prensa (así como la lectura de cartas, libros y otros escritos) fue habitual en el costumbrismo del período de entre siglos, pero lejos de ser un hecho anecdótico, posibilita una lectura más profunda de la obra y nos aproxima, en este caso, al mundo familiar y cotidiano del carlismo, como movimiento social y político relevante en la Navarra de principios del siglo XX. De este modo, como sucede con otras pinturas costumbristas de autores como los mencionados Ciga o Pérez Torres, la escena costumbrista adquiere un significado que va más allá de lo representado y que ahonda en su contexto histórico, social e ideológico.

*El Pensamiento Navarro* fue fundado en 1897 en Pamplona como sucesor de *La Lealtad Navarra* y estuvo dirigido en su primera etapa por Eustaquio Echave-Sustaeta. Nació como “diario carlista” siendo subtitulado a partir de 1911 como “diario tradicionalista”. Fue el órgano de expresión del carlismo navarro hasta su desaparición en 1981 formando parte de este modo de la cotidianidad de muchos hogares durante casi un siglo. Este periódico, leído por un personaje, nos induce a pensar en la posible relación de éste con el carlismo.

La pintura que nos ocupa fue reproducida en 1940 en la revista *Vida Vasca* con el título “José Miguel, teniente honorario”, pero incluyéndose en ella algún retoque fotográfico, en particular en la boina, a la que se le añadieron estrellas de oficial. Con ello, se remarcaba la identidad del retratado al que se identificaba como un requeté y por lo tanto, como un participante en la Guerra Civil española. Sin embargo, varios hechos nos ayudan a matizar esto. En primer lugar, la fotografía del estudio de Tomás Herrero que hemos mencionado y que incluye esta pintura, la muestra tal y



Publicación del cuadro de Emeterio Tomás Herrero en la revista *Vida Vasca*, 1940.

cómo la conocemos hoy, sin las referidas estrellas en la boina. Por lo tanto, la reproducción publicada en *Vida Vasca* debe interpretarse como un “montaje fotográfico”, con fines propagandísticos, a partir de la pintura original. Además, en la portada del periódico se lee “Año XV”, lo que permite datar el cuadro hacia 1912, esto es, 15 años desde la aparición del periódico en 1897. Ello lo confirma la imagen del requeté que aparece en la cabecera del ejemplar de *El Pensamiento Navarro* que ojea el retratado y que fue habitual en la prensa carlista de principios del siglo XX. Lo mismo puede decirse del trilema carlista “Dios, Patria y Rey”, parte del cual leemos en la página.

En cuanto a la identidad del retratado y su condición de “teniente honorario”, ésta debe aludir más bien a su participación en la última guerra carlista (1872-1876) en las filas de don Carlos VII. De este modo, la escena representa a un veterano de las carlistadas (aunque tocado con una boina negra y no la carlista encarnada) leyendo el órgano de expresión del carlismo en Navarra y, de este modo, informándose de los acontecimientos de su tiempo. La imagen del soldado carlista o requeté de la cabecera, nos sitúa, además, en el proceso de paramilitarización que acompañó al desarrollo del carlismo durante el mandato de Jaime de Borbón (Jaime III), entre 1909 y 1931, preludio de la época republicana y de la participación del requeté en la Guerra Civil española.

#### Fuentes:

Archivo General de Navarra, AAN DFN CJ 37417: expediente de Emeterio Tomás Herrero.

Conversación mantenida con Fernando Tomás Abaigar en Estella, el 13 de noviembre de 2013.

#### Bibliografía:

*Comprometidos con la Historia. Donaciones y depósitos en el Museo del Carlismo* (catálogo de exposición), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2014, pp. 24-25.

IMBULUZQUETA, G., *Periódicos navarros en el siglo XIX*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993.

URRICELQUI PACHO, I., “Pintura costumbrista en Navarra en el período 1875-1940: aproximación a un género pictórico”, *Ondare*, n. 27, 2009, 407-496.

URRICELQUI PACHO, I., *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

*Vida Vasca. Revista Regional Española*, nº XVII, 1940, p. 159.



*La Anunciación, El Greco, c. 1596. Óleo sobre lienzo, 117 x 98 cm (Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid).*

MAYO 2014

### “Tras el Greco en el Museo de Navarra”

Mercedes Jover Hernando y Marta Arriola Rodríguez

El Museo de Navarra ha celebrado el cuarto centenario de la muerte del Greco conmemorado en 2014, con un itinerario guiado a través de tres piezas que se exhiben en su exposición permanente. La primera muestra cómo pintaban los coetáneos del Greco. Las dos siguientes muestran su huella en la pintura Navarra del siglo XX.



### El tiempo del Greco en el Museo de Navarra

En 1556 se terminó de esculpir la fachada plateresca del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia, que hoy, casi cinco siglos después da acceso al Museo. Tras esta portada, formando parte de su importante colección de piezas, se exhiben algunas contemporáneas a su construcción que se muestran en la sala de pintura renacentista.

Todavía faltaban veinte años para que el Greco llegara a España y desarrollase ese estilo personal que constituye un paréntesis de independencia en la pintura española.

Mientras tanto, sus coetáneos del último tercio del siglo XVI, pintaban “a la manera de”, revelando en sus cuadros lo aprendido en Italia de los grandes maestros como Miguel Ángel, Rafael, Tiziano o Tintoretto.

Es el caso del pintor y escultor Gaspar Becerra (1520-1568) que tras veinte años en Roma, regresó a España ese mismo 1556. Con sus obras sentó las bases del Romanismo en las escuelas del norte peninsular durante el último tercio del siglo XVI. Su Anunciación aquí expuesta nos remite al genio de la Capilla Sixtina, de modo especial en la rotunda anatomía del arcángel Gabriel, así como en las formas flotantes y el color tornasolado. Es evidente por qué se considera a Becerra introductor de las formas y modelos del manierismo miguelangelesco en estas tierras.

La anunciación es uno de los temas que el Greco representaría en repetidas ocasiones y que permite ver con claridad su evolución pictórica.

De entre todas las que pintó, nos fijamos en la de 1576, un óleo sobre lienzo de menor formato de las que ejecuta en su etapa toledana, realizada presumiblemente al final de su andadura en Italia, durante su estancia en Roma. Gusta de los colores manieristas y revela deudas del arte de Tintoretto y la escuela veneciana filtradas por las formas miguelangelescas, que, como en la obra de Becerra, apreciamos en el canon del arcángel. La influencia italiana se observa además en ese embaldosado que enfatiza la perspectiva geométrica, tan buscada y estudiada en el Quattrocento.

*La Anunciación,*  
Gaspar Becerra, s.  
XVI. Óleo sobre tabla,  
156 x 80 cm (Museo  
de Navarra. Sala 2.11).



Por el contrario, el personalísimo estilo del Greco, que eclosiona en Toledo, queda patente en esta otra *Anunciación* realizada en 1597. De grandes dimensiones ofrece una composición en aspa construida por una doble diagonal cuyo centro ocupa la paloma del Espíritu Santo, nexo de unión entre el mundo celestial, envuelto en un rompimiento de Gloria, recurso muy habitual del cretense, y el mundo terrenal. En éste están María -muy estilizada- y el arcángel Gabriel -recién posado- de vibrante anatomía alargada. La luz blanca resalta las pálidas carnaciones propias de las figuras del Greco, que acentúan el carácter espiritual de sus pinturas.

*La Anunciación*, El Greco, c. 1597. Óleo sobre lienzo, 315 x 174 cm (Museo Nacional del Prado. Madrid).

### “La huella del Greco en el Museo de Navarra”

Tras su muerte el 7 de abril de 1614 en Toledo, él quedaría casi olvidado por completo y del todo incomprensido durante casi tres siglos, para ser redescubierto a finales del siglo XIX. Desde entonces, numerosos artistas y teóricos de la historia del arte han apreciado la obra del pintor cretense y han señalado su influencia en artistas contemporáneos, una huella solo comparable a la de Velázquez y Goya.

La crucifixión de Cristo, por su trascendental importancia en el cristianismo, es uno de los temas más representados en el mundo del arte. El significado dramático de la escena combina muchos factores atrayentes para cualquier artista. Primeramente el sentido de máximo sacrificio y aceptación de la muerte como modo de salvación para el hombre. También, la presencia del dolor y sufrimiento en grado máximo, y frente a él, la dignidad y la aceptación del destino.

De las varias crucifixiones que pintó el Greco hemos seleccionado la que realizó en 1588 donde el crucificado aparece acompañado por la Virgen, María Magdalena y san Juan al pie de la cruz. Obra de madurez, aparece ya su característica elongación longitudinal en las figuras pero no otro de sus rasgos distintivos de este periodo, la proliferación de personajes. El Greco elige quizá resaltar la soledad doliente de Cristo a







Izquierda:  
*Cristo en la cruz con las dos Marías y San Juan*, El Greco, 1588. Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm (Galería Nacional de Atenas. Grecia).

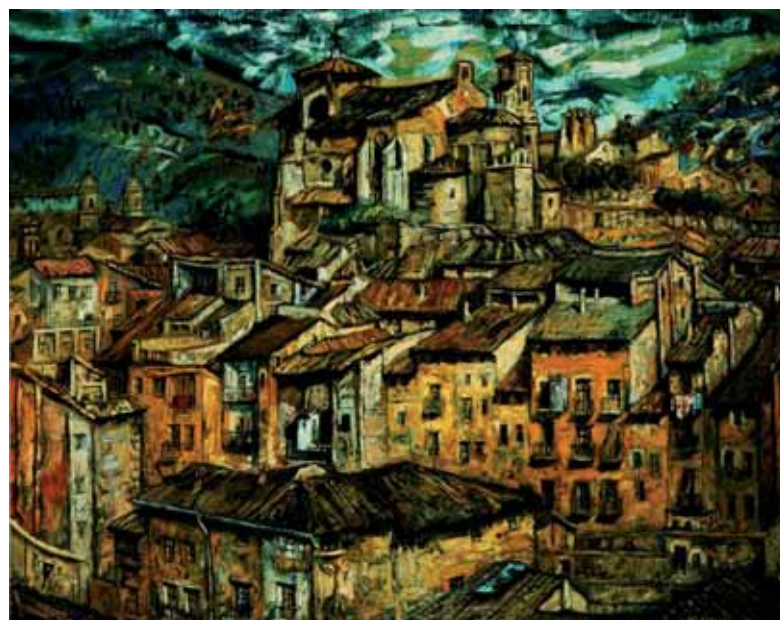
Derecha:  
*Al pie de la cruz*, Julio Martín-Caro, 1955. Óleo sobre lienzo, 110 x 80 cm (Museo de Navarra. Sala 4.4).

pesar de sus acompañantes, que en un gesto de acercarse a él dirigen sus miradas a la cruz.

Durante sus años en Madrid, Julio Martín-Caro (Pamplona 1933 – Madrid 1968) visitaba con frecuencia las salas del Prado y quedaba horas prendido de los grandes maestros. En 1955 participa en una exposición colectiva en el Círculo de Bellas Artes donde coincide con el pintor Carlos Pascual de Lara, a quien debe su admiración por el Greco. La espiritualidad y cromatismo del cretense le inspirarán para pintar el óleo *Al pie de la Cruz*. Con esta obra conseguirá una tercera medalla y el Premio del Ayuntamiento de Madrid en el Salón de Otoño de ese mismo año.

Martín-Caro utiliza el tema de la Crucifixión como símbolo de un sufrimiento propio que intentaba conjurar mediante la pintura. Si en la tela del Greco apreciamos la soledad del crucificado, cuánto más no lo vamos a hacer en la obra del pintor navarro, en la que el protagonista de la escena desborda el marco físico del lienzo en un intento de escapar al dolor terrenal que de forma tan expresiva queda recogido en cada uno de los rostros de los personajes retratados.





Picasso dejó dicho: “Yo no pinto lo que veo, pinto lo que pienso”. Este carácter intelectual de la pintura, también lo encontramos en el Greco. Su obra *Vista de Toledo*, además de ser considerado uno de los primeros paisajes aislados de la historia de la pintura -lo que viene a subrayar la modernidad del artista- muestra una vista subjetiva de la ciudad que ha llevado a diversas interpretaciones sobre su significado. El Greco no sólo pinta la Toledo que ve y que refleja en los edificios emblemáticos, sino la que piensa, porque el cambio de emplazamiento de alguno de éstos dan una imagen imposible desde cualquier situación real, lo que nos advierte que la intención del pintor no era tanto aportar una fidelidad objetiva de la realidad urbana, sino conseguir una síntesis plástica como símbolo icónico de la ciudad.

Como el del Greco, el paisaje de José María Ascunce (Beasain 1923 – Pamplona 1991) también se aleja de convenciones academicistas. Ambos autores se salen de la senda del naturalismo para tomar ese personal camino que es el expresionismo. “El cielo en un cuadro es como el pintor decide que sea” dirá Ascunce. El cielo que pinta en *Vista de Estella*, en esta “Toledo del norte”, recrea una atmósfera tenebrosa y poblada de grises que evoca ese celaje casi fantasmagórico del Toledo del Greco.

Izquierda:  
*Vista de Toledo*, El Greco, c. 1604. Óleo sobre lienzo, 121 x 109 cm (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York).

Derecha:  
*Vista de Estella*, José María Ascunce, 1959-1960. Óleo sobre lienzo, 135 x 109 cm (Museo de Navarra 4.3).

JUNIO 2014

San Francisco abrazando a Cristo y San Antonio de Padua  
con el Niño, obras de Fray Pedro de Madrid

José Javier Azanza López



Fray Pedro de Madrid pintando el puente de Reparacea, h. 1910.

La iglesia de San Antonio de capuchinos de Pamplona custodia un conjunto de obras de notable mérito artístico procedentes del Colegio de Lekaroz, al que arribaron a finales del siglo XIX como depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tal y como ha estudiado la doctora García Gainza. Y, junto a las anteriores, cuelgan también de los muros del templo pamplonés dos buenas copias del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), llevadas a cabo un par de décadas más tarde por el capuchino Fr. Pedro de Madrid.

Fr. Pedro de Madrid (Madrid, 1880-1936), en el siglo Pedro Satué Blanco, ingresó en 1893 en el Seminario-Colegio de Lekaroz, donde fue ordenado sacerdote el 25 de febrero de 1906. Desde el principio, sus aptitudes artísticas no pasaron desapercibidas a los responsables del colegio, máxime cuando en Lekaroz se cuidaba con esmero la cualificación de sus frailes en aquellas materias en las que sobresalían. Entre ellas se encontraba la música, dado que, además de tener condiciones para el canto, tocaba el contrabajo y el violonchelo, tanto con orquesta como solista, acompañando con suma frecuencia las solemnes funciones religiosas, así como las veladas literarias y musicales en las que participaba como instrumentista y cantante de zarzuela.

Más relevante resultó su vocación por la fotografía, en cuya técnica se inició de la mano de Fr. Antonio de Antequera, pionero y responsable del laboratorio fotográfico de Lekaroz. Si bien la mayor parte de sus fotografías son testimonio de personas y acontecimientos, en una labor tanto promocional como testimonial del devenir cotidiano del colegio, el talante más artístico que documental de Fr. Pedro le llevará a ampliar su horizonte e, influenciado por el pictorialismo fotográfico, a crear composiciones narrativas con existencia estética propia. Explícito de ello resulta su colección de veinticuatro fotografías de caseríos baztaneses con la que resultó vencedor en el Certamen Fotográfico-Social organizado en Pamplona en julio de 1912, en el marco de la VI Semana Social y de los actos conmemorativos del VII Centenario de la batalla de las Navas de Tolosa.

A la música y fotografía debemos añadir su interés por el dibujo y la pintura, ámbito en el que Fr. Pedro de Madrid tuvo sus primeros contactos con Fr. Antonio de Vera, responsable del taller de escultura, y probablemente con el pintor aragonés Ramiro Ros Ráfales, quien entre 1896 y 1898 pasó varias temporadas en Lekaroz realizando diversos encargos. Siguiendo la política de formación continua característica del centro, llevará a cabo sucesivas estancias fuera de Lekaroz con el objetivo de mejorar su capacidad pictórica y de realizar copias con destino al colegio; San Sebastián, Madrid, Córdoba y Sevilla serán sus lugares de destino, en un período cronológico comprendido entre 1904 y 1918.

Dentro de su producción pictórica, el retrato fue una de las ocupaciones de Fr. Pedro de Madrid para satisfacer la demanda del colegio, llevando a cabo, entre otros, los del Papa Pío X, del P. General de los capuchinos Fr. Bernardo de Andermatt, y del





Fray Pedro de Madrid, *San Francisco Javier abrazando a Cristo*, 1917-1918.

P. Llevaneras, fundador del centro lecarocense. La rigidez compositiva que caracteriza a sus retratos, realizados generalmente a partir de una fotografía, se atempera merced al empleo de una pincelada suelta y fluida en la elaboración de algunos detalles de la indumentaria.

También mostró interés por el paisaje, género que trabajó al aire libre, plasmando en sus lienzos los escenarios naturales baztaneses. Da buena fe de ello una fotografía en la que aparece frente al caballete en plena naturaleza, paleta y pincel en mano, con los tubos visibles en la caja abierta a sus pies; sentado con el rostro vuelto hacia el espectador, plasma el puente medieval de Reparacea en Oieregi, en el inmediato Valle de Bertizarana, motivo que atrajo el interés de otros paisajistas contemporáneos como Jesús Basiano.

Pero la mayor parte de su producción pictórica está configurada por copias destinadas a las dependencias del Colegio de Lekaroz; no es nada desdeñable la personalidad de Fr. Pedro como copista, en una época en la que esta profesión comienza a merecer el reconocimiento de diversos sectores sociales. Testimonio de la misma es la instancia que dirige al director del Museo del Prado, el pintor sevillano José Villegas Cordero, el 14 de enero de 1913, solicitando permiso para “hacer estudios de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección”. En su aproximación a los grandes maestros del Siglo de Oro español, el capuchino se revela como un excelente intérprete de la pintura de Murillo –el P. Zudaire lo califica como “hábil copista de cuadros de Murillo”–, del que traduce con virtuosismo su estilo vaporoso, la pincelada de factura deshecha y el vibrante manejo de la luz.

A finales de 1915, Fr. Pedro de Madrid fue enviado a tierras andaluzas “con objeto de copiar para este Colegio algunos cuadros de pintores célebres”, refiere el rector Fr. Joaquín M<sup>a</sup> de Beriáin. En 1916 reside en Córdoba, ocupado en copiar cuadros del Museo de Bellas Artes. Al año siguiente se traslada a Sevilla, donde permanecerá hasta el verano de 1918 copiando diversas obras realizadas por Murillo entre 1665 y 1669 con destino a la iglesia del desa-

mortizado convento de Capuchinos de la capital hispalense, depositadas en su Museo de Bellas Artes. Entre éstas se encontraban *San Francisco abrazando a Cristo* (292 x 181) y *San Antonio de Padua con el Niño* (283 x 188), que el pintor andaluz había ejecutado para sus respectivos retablos ubicados en la muro del Evangelio del templo capuchino.

El episodio de *San Francisco abrazando a Cristo* no figura en las biografías oficiales de san Francisco, si bien existe un referente textual del mismo en la *Leyenda de la beata Cristina de Saint-Truiden*, beguina flamenca fallecida en 1224, y protagoniza igualmente estampas devocionales flamencas. Se trata de un tema significativo en la iconografía franciscana, por cuanto aúna la visión del fundador de la orden con la profunda devoción a Cristo crucificado que profesaban los capuchinos. Fr. Pedro de Madrid sigue fielmente la composición original, que muestra al Crucificado desclavando su brazo derecho de la cruz para acoger bajo su regazo al santo franciscano, quien de pie y con el rostro invadido por el misticismo, abraza igualmente al Redentor. El abrazo del Crucificado es expresión de la recompensa divina a la renuncia del santo a los bienes terrenales para servir sólo a Dios y al prójimo, decisión que queda explicitada de manera sumamente gráfica en el gesto de san Francisco pisando el globo terráqueo, así como en el texto que figura en el libro que sostienen dos ángeles niños, alusivo al pasaje evangélico de Lucas 14, 33: *Qui non renuntiat omnibus, quae possidet, non potest meus esse discipulus* (Quien no renuncia a todo lo que posee, no puede ser discípulo mío). Es la plasmación plástica de la forma de vida franciscana, expresada con profunda intimidad espiritual. La intensidad lumínica contribuye a resaltar las monumentales figuras del Crucificado y san Francisco, que se recortan sobre un paisaje urbano apenas esbozado.



Fray Pedro de Madrid,  
*San Antonio de Padua  
con el Niño*, 1917-1918.

La segunda copia murillesca de Fr. Pedro de Madrid que custodia la iglesia pamplonesa es *San Antonio de Padua con el Niño*, tema iconográfico de honda devoción popular basado en un episodio de la vida del santo recogido en el *Liber Miraculorum*. En medio de un paisaje se hace presente el santo de rostro juvenil escorzado, arrodillado ante el Niño en señal de rendida devoción y con el cuerpo levemente inclinado hacia adelante; viste hábito franciscano y porta en su mano derecha el ramo de azucenas como símbolo de su virginidad, en tanto que con la izquierda abraza al Niño, sentado sobre el libro de la Sagrada Escritura que actúa como pedestal. En el espacio superior apreciamos un rompimiento de gloria con un grupo de ángeles que contempla el trascendental abrazo, desde los cuales descende una cascada de luz áurea que sirve de fondo a la figura del Niño, destacándose así de la penumbra del resto del lienzo, dominado por una atmósfera afectiva merced a los rostros y gestos de ambos personajes.

A través de ambas obras, que actualmente lucen en la iglesia de San Antonio de padres capuchinos de Pamplona tras el cierre del Colegio de Lekaroz, apreciamos la capacidad de Fr. Pedro de Madrid como intérprete, dos siglos y medio después, de la pintura de Murillo, patente asimismo en otras copias realizadas por el capuchino, tales como una segunda versión de *San Antonio de Padua con el Niño*, *La Virgen de la servilleta*, *santo Tomás de Villanueva Niño repartiendo sus ropas*, *Los niños de la concha*, una *Inmaculada Concepción* y un *san Juan Bautista*.

### Bibliografía:

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- AZANZA LOPEZ, J. J., *La memoria de la memoria, 1212-1912. Tras las huellas artísticas del VII Centenario de las Navas de Tolosa*, Pamplona, 2012.
- AZANZA LOPEZ, J. J. y SAN MARTIN CASI, R., “Casa, familia, heredad. La colección fotográfica de caseríos vascos de Fr. Pedro de Madrid, 1912”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVIII, nº 2, julio-diciembre 2013, pp. 385-422.
- AZCONA, T. de “La fotografía en el Colegio de Lecároz (Baztán)”, *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 6, Pamplona, 2011, pp. 397-414.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1986.
- VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010.
- ZUDAIRE HUARTE, E., *Lekaroz: Colegio Nuestra Señora del Buen Consejo (1888 - 1988)*, Burlada, Castuera, 1989.





JULIO 2014

### El exorno artístico de la capilla de los Cervantes Enríquez de Navarra en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante

María Josefa Tarifa Castilla

Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Capilla de la Asunción  
(Fotografía: M.J. Tarifa).

La actual parroquia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante fue en origen la iglesia del convento que la Orden de los Mínimos edificó tras su llegada a la localidad en 1586, constituyéndose en la única fundación que estos frailes franciscanos realizaron en Navarra. Las diferentes capillas que se abren a ambos lados de la única nave del templo fueron adquiridas en patronato por distintos miembros de la villa, desde altos eclesiásticos, nobles, como los López de Ribaforada o Miguel Cruzat, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén, a cofradías, con una finalidad funeraria, como



Emblema heráldico de Luis Cervantes Enríquez de Navarra en la capilla de la Asunción (Fotografía: M.J. Tarifa).

lugar privilegiado y único de enterramiento para sí y sus familiares, quedando sus dueños obligados a dotarlas de todo lo necesario para el buen desarrollo del culto divino.

Una de las capillas más excepcionales que encontramos en esta iglesia, tanto por la consideración del personaje que la fundó como por la valía artística de la misma, es la ubicada en el lado del Evangelio junto a la capilla mayor (fig. 1). Fue adquirida por un hijo de la ciudad, Luis Cervantes Enríquez de Navarra, prior de Berlanga de Duero (Soria) y abad de Larza, perteneciente a uno de los linajes más sobresalientes de la nobleza navarra. De acuerdo con el condicionado presentado el 6 de mayo de 1593, el eclesiástico construyó la referida capilla

bajo la advocación de san Luis, su santo patrono, quedando obligado a dotarla de altar, retablo, reja, frontal, además de los objetos necesarios para el servicio del culto divino, como cálices y casullas, dejando a su voluntad el ornato y la colocación de sus escudos en la misma. La dependencia estuvo finalizada para el año de 1602, obra que concluyó el obrero de villa Pascual de Horaa, encargando el prior de Berlanga en abril de dicho año al fustero corellano Diego Pérez de Bidangoz y Enciso la reja de madera que cerró dicha estancia y que no ha llegado hasta nosotros.

En el espacio del muro comprendido entre el arco de entrada a la capilla y la plementería de la bóveda se dispuso una decoración pictórica de carácter heráldico (fig. 2), junto con dos escudos esculpidos en yeso que delimitan una inscripción, elementos todos ellos que aluden al patronato de la misma, donde se refieren los nombres de los padres del fundador, Alonso Gómez de Cervantes, militar al servicio de Carlos V, e Isabel Enríquez de Navarra. Blasones que nuevamente fueron esculpidos en el interior de la estancia en la parte superior de los muros, entre una cornisa moldurada que recorre todo el perímetro.

Para presidir la capilla, Luis Cervantes encargó a finales del siglo XVI un retablo dedicado a la Asunción de María, titularidad con la que se conoce la dependencia desde los siglos del Barroco, una de las obras de mayor calidad con las que cuenta la iglesia. La tabla principal representa La Asunción y Coronación de la Virgen, a cuyos

pies se arrodilla el propio patrono junto a un libro con las armas de Navarra, entre otros personajes, como san Francisco de Paula, con el *charitas* franciscano, fundador de la orden religiosa de los mínimos a la que perteneció este convento y el monarca francés Luis XI, reconocible por su escudo de tres lises en fondo azul y bajo cuya advocación instituyó Cervantes la capilla (fig. 3). Esta pintura había sido atribuida anteriormente a Rolan Moys (1571-†1592), pintor flamenco que llegó a España en 1559 en el séquito de Martín de Gurrea, duque de Villahermosa, como artista de cámara, sin duda por su parecido con otras representaciones del artista sobre el mismo tema asuncionista, como la tabla central del retablo mayor del monasterio cisterciense de La Oliva, que acometió en 1571 junto al también flamenco Paul Scheppers (1566-†1577), retablo que en la actualidad se encuentra en la iglesia de San Pedro de Tafalla. Sin embargo, recientes estudios adscriben la pintura del retablo de la capilla cascantina a un seguidor de Moys. Criado Mainar apunta la posibilidad de que la tabla fuese realizada, o al menos concluida en su ejecución por Francisco Metelín *el Joven* (act. 1573-†1614) o un pintor cercano a su taller, quien colaboró con Moys entre 1580 y 1583 antes de abrir su propio obrador en Tarazona en 1588, realizando entre otros el retablo titular de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Grisel (1591-1593), cuyas similitudes con el retablo cascantino son más que evidentes, al igual que sucede con la tabla del mismo tema del retablo de Nuestra Señora de Vera del Moncayo (1588-1590).

Nuevas coincidencias compositivas se aprecian en el banco, cuya predela central representa la escena de La Sagrada Familia, con la Virgen y santa Ana sosteniendo el Niño, flanqueadas por san José y san Joaquín, muchos de cuyos elementos se perciben en la tabla del mismo tema del banco del retablo de la Asunción de Grisel, lo que lleva nuevamente a apuntar la autoría de la pintura navarra a Francisco Metelín *el Joven*. Esta tabla central del banco queda flanqueada a la izquierda por las pinturas de san Lorenzo mártir, un santo entronizado sedente, con el libro entreabierto en su regazo, quizás el rey Salomón, que ha perdido parte de la capa pictórica y a la derecha por un pontífice escribiendo, iluminado por el Espíritu Santo y san Juan Bautista con el atributo del cordero en la mano.



Retablo de la Asunción y Coronación de la Virgen. Detalle de la tabla central con san Luis de Francia, Luis Cervantes Enríquez de Navarra y san Francisco de Paula (Fotografía: M.J. Tarifa).



Casulla donada por  
Luis Cervantes  
Enríquez de Navarra  
(Fotografía: M.J.  
Tarifa).

Por otra parte, el hallazgo de datos documentales inéditos localizados en diferentes archivos navarros nos permiten aportar información inédita referente al rico exorno textil y argénteo con el que la capilla fue proveída para el buen servicio del culto divino. De acuerdo con un inventario fechado el 23 de junio de 1626, la capilla de los Cervantes Enríquez de Navarra había sido dotada desde su fundación en 1593 con una serie de objetos litúrgicos necesarios para el buen desarrollo de los oficios divinos, refiriéndose un cáliz de plata dorada, “la copa para adentro con su escudo de armas al pie, con su patena, mas una salbilla de plata con sus armas y dos vinajeras de plata”. A ello se sumaban una serie de ornamentos textiles, como “una casulla de

damasco verde con su cenefa de brocado y dorado con un escudo de sus armas bordado, con su estola y manipulo. Mas otra casulla

de gorgaran negra aforrada en tafetan encarnado, con sus pasamanos de oro por cenefa con su escudo de armas bordado, y su manipulo y estola. Mas otra casulla de red sobreposada aforrada en tafetán amarillo y su manipulo y estola. Mas un alba de olanda con sus puntas y randas y amito. Mas dos bolsas de corporales negras sin corporales. Mas un misalico pequeño a lo biejo y un caxon para tener todas estas cosas”.

La mayor parte de las piezas desaparecieron en noviembre de 1808, al igual que el resto del rico ajuar argénteo con el que contaban las otras dependencias del templo, como consecuencia del brutal saqueo del que fue objeto el convento por parte de las tropas francesas en la Guerra de la Independencia, que tan nefastas consecuencias tuvo para el patrimonio histórico-artístico, situación que se agravó tras la exclaustación de los frailes mínimos en 1836 como resultado de la aplicación de las medidas desamortizadoras de Mendizábal. De todo el ajuar donado por los patronos de la capilla de los Cervantes Enríquez de Navarra, tan sólo nos ha llegado un ornamento textil, la casulla (fig. 4) que actualmente se conserva en uno de los armarios de la sacristía del templo conventual, con las armas del fundador bordada en la espalda (fig. 5). El blasón, similar al escudo central que campea sobre la decoración pictórica colocada sobre el arco de entrada a la capilla, corresponde a los Enríquez de Navarra: cuartelado, primero y cuarto de gules, con las cadenas de oro de Navarra; y segundo y tercero de azur, con un león



rampante coronado, de gules. En la parte central del escudo se colocan tres escusones: en el flanco derecho, de azur, el castillo de oro; en el centro, de sinople, dos ciervas; y en el flanco izquierdo, de azur, una banda de gules con dos cotizas de oro, acompañada de dos crecientes de oro, y bordura con ocho sotueres de oro. Son las armas de los Rivadeneira, de los Cervantes y de los Amézcoa, los antecedentes familiares del prior de Berlanga.

Esta pieza central blasonada es lo único que se corresponde con la vestimenta litúrgica de fines del siglo XVI, ya que el resto de la preciosa tela que le sirve de base a la orla es posterior, del siglo XVIII, solución muy habitual con el fin de seguir utilizando piezas muy costosas que estaban en parte deterioradas.

### Bibliografía:

CRiado MAINAR, J., *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Tarazona, Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución “Fernando el Católico”, 2006.

FERNANDEZ MARCO, J. I., “Nuestra Señora de la Victoria. Cascante”, *Temas de Cultura Popular*, nº 348, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.

GARCIA GAINZA, M. C., HEREDIA MORENO, C., RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra, I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, pp. 49-53.

TARIFA CASTILLA, M. J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 340-362.

TARIFA CASTILLA, M. J., “Un itinerario genealógico: las armas de los Cervantes Enríquez de Navarra en el convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante”, *Revista Hidalguía*, nº 334-335 (mayo-agosto 2009), pp. 495-525.



Detalle de la casulla con escudo de Luis Cervantes Enríquez de Navarra (Fotografía: M.J. Tarifa).

AGOSTO 2014

La traza del retablo mayor  
del convento de Carmelitas descalzas de Lesaka

María Concepción García Gainza



Traza del retablo mayor del convento de Carmelitas descalzas de Lesaka. José Ramírez de Arellano, 1769.



Corresponde esta traza original al retablo mayor del convento de Nuestra Señora de los Dolores de Lesaka, fundación de carmelitas descalzas cuyo mecenas fue el indiano Ignacio de Arriola y Mazola, un vasco establecido en Cuzco como maestre de campo. Devoto de la orden carmelitana y de Santa Teresa, dotará a la nueva fundación con un importante legado para la construcción de la fábrica del convento, proyectado por el activo tracista de la orden carmelita fray José de San Juan de la Cruz, y para los cinco retablos de su iglesia diseñados por José Ramírez de Arellano, el más importante escultor zaragozano del siglo XVIII.

Efectivamente la traza que nos ocupa está firmada por Joseph Ramírez en Zaragoza el 19 de junio de 1769. También está rubricada en Pamplona el 18 de julio de 1769 por Ignacio Navarro, escribano, y por Miguel Antonio Olasagarre, arquitecto de Pamplona que contrató su ejecución con el compromiso de ajustarse a esta traza con exactitud. Lleva también la *Escala de quince pies de Navarra*.

El escultor zaragozano se reservó para su realización personal la ejecución de las imágenes del retablo. La traza, que se compone de planta y alzado, constituye un magnífico diseño de retablo academicista imperante en la fecha de ejecución. De otra parte, a lo que sabemos es la única conservada de José Ramírez y resulta ilustrativa del conocimiento del diseño arquitectónico y la ornamentación por parte de su autor, así como de la representación de las imágenes, algo que cabía esperar de quien fue director de la Academia de Dibujo de Zaragoza que enseñaba en sus clases el estudio de la arquitectura y su dibujo así como la perspectiva. No puede olvidarse que José Ramírez fue arquitecto de la Santa Capilla del templo del Pilar de Zaragoza entre 1754-1765, sustituyendo como director adjunto a Ventura Rodríguez además de esculpir los grupos marmóreos del altar de Santiago y los siete convertidos y la Venida de la Virgen. Se trata, por tanto, de una figura de primer orden “escultor de Su Majestad” y académico que desarrolla una intensísima actividad en los últimos años de su vida hasta su fallecimiento acaecido en 1770. En este sentido, la traza de Lesaka está fechada ocho meses antes de su muerte cuando la maestría de José Ramírez había llegado a su culminación. Antes de esa fecha José Ramírez había trabajado para Navarra en otras obras como el retablo mayor de Peralta además de en las excelentes imágenes de las comendadoras de Puente la Reina que se cuentan entre lo mejor de su amplia producción conservada en Aragón.

La traza realizada a lápiz, tinta y aguada representa la planta y el alzado de un retablo borrominesco por el movimiento que le imprime a la arquitectura de trazado curvo. Monta sobre un pedestal de mármoles, avivado por el color, y un banco sobre el que se alza un cuerpo de cuatro columnas enguirnaldadas de lazos romboidales y esbelto canon de capitel compuesto. Remata en un ático con el Crucificado inscrito en un arco con casetones. La traza respira el academicismo de la época tanto en el lenguaje ornamental de carácter clásico como guirnaldas, dentellones, escamados, cartelas, o tableros de decoración abstracta de talla fina. La hornacina central está cubierta por un dosel con

guardamalletas que recuerda al utilizado en la Santa Capilla. En el conjunto aparece clara la relación con Ventura Rodríguez a quien, como se ha dicho, Ramírez sustituyó en el Pilar. El alzado muestra semejanza con el retablo mayor del Hospital de Convalecientes de Zaragoza, obra atribuida al discípulo de Ramírez, Juan Aralí.

La traza muestra preciosamente dibujadas las imágenes que debía llevar el retablo y que correspondían a devociones carmelitanas. Están alzados sobre pequeños pedestales con cartelas que llevan grabados sus nombres y situados en los arranques de los intercolumnios. Representan a san Joaquín con la Virgen Niña vestida con los hábitos del Carmelo, san José, un arcángel y santa Ana. Todas ellas son figuras elegantes de esbelto canon moduladas con pincel. En la hornacina central se dibuja el grupo de la Virgen de los Dolores, patrona del convento, según modelo de Juan Adán, colaborador de José Ramírez en la Academia de Dibujo de Zaragoza. En último término está inspirada en la Piedad de Aníbal Carracci del Museo Nacional de Capodimonte (Nápoles). Todos los detalles de la traza están ejecutados con gran maestría, precisión y exquisitez. En el ático se representa el Crucificado.

La arquitectura del retablo fue realizada por el maestro arquitecto de Pamplona Miguel Antonio de Olasagarre ajustándose en todo a la traza y lo mismo hizo con los laterales y dedicados a la Virgen del Carmen y Santa Teresa y los otros altares-medalla situados en la nave dedicados a san Elías y san Juan de la Cruz, todos trazados por Ramírez. También sabemos que las esculturas las labró efectivamente José Ramírez pues así consta en el grabado de Mateo González del grupo de la Virgen de los Dolores de Lesaka.

Desgraciadamente ni el retablo ni sus imágenes han llegado hasta nosotros. Las esculturas de excelente calidad y traídas de Zaragoza fueron destruidas en la francesada, cuando fueron arrastradas hasta la plaza de Lesaka y quemadas públicamente. La Crónica del convento habla de castigo divino al narrar el desplome de las esculturas del retablo sobre los franceses causando varias muertes.

### Bibliografía

- GARCIA GAINZA, M. C., "El convento de Carmelitas Descalzas de Lesaca", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 39, 1973, pp. 333-344.
- FERNANDEZ GRACIA, R., *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, 2002, pp. 430-431.
- GARCIA GAINZA, M. C., ORBE SIVATTE, M., DOMENO MARTINEZ DE MORENTIN A. y J. AZANZA LOPEZ, *Catálogo Monumental de Navarra V\*\**, Merindad de Pamplona. Imoz-Zugarramurdi, Pamplona, 1996, pp. 666-668.
- BOLOQUI LARRAYA, M. B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez: 1710-1780*, Madrid, 1983, pp. 198-199 y 207.
- PARDO CANALIS, E., *El escultor Juan Adán*, Seminario de Arte Aragonés, Zaragoza, 1957, p. 7.

SEPTIEMBRE 2014

## Reloj con labor de damasquinado de Pablo Sarasate

Ignacio Miguéliz Valcarlos



Reloj regalado a Pablo Sarasate por el Ayuntamiento y la Comisión de Monumentos Artísticos de Toledo en 1881. Archivo Municipal de Pamplona.



Tapa del reloj con batalla ecuestre. Archivo Municipal de Pamplona.

Pablo Sarasate (1844-1908) es una de las grandes figuras de la música no sólo navarra sino también española y universal. Cursó sus estudios en Pamplona, Pontevedra, Madrid y París, becado entre otras por la condesa viuda de Espoz y Mina y por la reina Isabel II. En 1857 obtuvo el primer premio de violín del conservatorio de París, lo que supuso el inicio de una brillante carrera como concertista que le llevó a tocar en las mejores salas de Europa y América. A lo largo de su trayectoria fue obsequiado por numerosos admiradores, entre los que se contaban no solo figuras de la realeza, como las reina de España e Inglaterra o la emperatriz de Alemania, o de la aristocracia, caso de la princesa Metternich, el barón Rothschild o el general Schouvaloff, sino también por gobiernos de todo el mundo y personajes anónimos. Muchos de estos regalos eran en forma de joya, entre las que se incluían sortijas, alfileres de corbata, relojes, pitilleras y bastones, la mayoría de las cuales fueron legadas por el artista, junto a otras piezas, al ayuntamiento de Pamplona para ser expuestas en el museo que el regimiento pamplonés pensaba dedicar a su ilustre paisano.

Todas las alhajas regaladas a Pablo Sarasate responden a modelos internacionales de joyería y relojería culta, que siguen los mismos patrones y diseños, a pesar de haber sido realizadas en diferentes países. Mientras que la pieza aquí estudiada, realizada en labor de damasquinado, responde a modelos historicistas y con una técnica característica de España. El reloj, que cuelga de una *chatelaine*, se articula mediante tapas convexas, disponiéndose en la del anverso una escena de batalla ecuestre, enmarcada por una triple cenefa, perladas las exteriores y de ondas la interior. Mientras que en la tapa del reverso se sitúa la esfera circular, con números arábigos y aguja horaria y



minutera, enmarcadas por las mismas cenefas que en el anverso. El reloj tiene un tirador de muelle para abrir la tapa y un pomo, por el que pasa una anilla circular, y en el que se dispone la inscripción ALVAREZ. TOLEDO, rematado por una corona estriada. El asa cuelga de la *chatelaine*, formada por tres cuerpos decrecientes unidos entre sí por cadenas y mascarones, y un elemento de remate en forma de escudo, en el que está representado en el anverso las armas de Toledo, orladas por la inscripción EL AYUNTAMIENTO y LA COMISIÓN DE MONUMENTOS ARTÍSTICOS, y en el reverso un bodegón de instrumentos musicales enmarcado por A PABLO SARASATE. TOLEDO. 9 ABRIL del 1881. Siguen tres cuerpos cuadrados con decoración, sólo por el anverso, compuesta por bustos de perfil de guerreros tocados por yelmo, de estilo renacentista, el segundo de los cuales tiene al pie la palabra TOLEDO, inscritos en tondos calados y rodeados de elementos vegetales. Como podemos ver por las inscripciones que presenta, este reloj le fue regalado a Sarasate por la Comisión de Monumentos Artísticos de Toledo tras un concierto benéfico a favor de los pobres de dicha ciudad, celebrado el 9 de abril de 1881.

Don Pablo fue obsequiado con un magnífico reloj cuyas tapas de acero pavonado, ostentan preciosas y delicadas incrustaciones de oro, con la dedicatoria en el anverso y atributos musicales en el reverso, artística y elegantísima alhaja que le regaló la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la ciudad imperial, por corresponder a dicha Comisión la iniciativa y gestiones de aquel concierto. En la acreditada fábrica de armas de Toledo fue ejecutada la primorosa labor reseñada.

Esta pieza es reflejo de la importancia y auge que el trabajo damasquinado experimentó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, con dos importantes focos de producción en España, Toledo, donde se realizó este reloj, y Eibar, taller del que el regimiento pamplonés conserva numerosas medallas concedidas por dicha institución a Pablo



*Chatelaine del reloj.*  
Archivo Municipal  
de Pamplona.

Remate de la *chatelaine*, con las armas de Toledo y la dedicatoria de la pieza. Archivo Municipal de Pamplona.



Sarasate. En ambos centros se produjeron relojes cuyas tapas presentaban una rica decoración damasquinada, como podemos ver tanto por la pieza aquí conservada como por otras en colecciones particulares. Del mismo autor que este reloj, Álvarez, todavía sin identificar, es una pitillera de la colección Khalili.

### Bibliografía

- ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Pamplona, Imprenta de Aramendía y Onsalo, 1909.
- BRATEAU, P., DAUMAS, M., y ARDIGNAC, R., *Dictionnaire des Horlogers Francais*, Paris, 1972.
- CHENOUNE, F., *A history of men's fashion*, Paris, 1993.
- LAVIN, D., *El arte y la tradición de los Zuloaga. Damasquinado español en la colección Khalili*, Bilbao, Bath Midway Press, 1997.
- MARTIN, F., *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.
- MIGUELIZ VALCARLOS, I., "Un ejemplo de joyería masculina: empuñaduras de bastón del violinista Pablo Sarasate", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2013*, Murcia, 2013.
- SAN MARTIN, J. J., LARRANAGA, R. y CELAYA, P., *El Damasquinado en Eibar*, Eibar, 1981.
- TELLIER, A. y DIDIER CHAPONNIERE, M., *Timepieces for Royalty, 1850–1910*, by Patek Philippe, Geneva, Patek Philippe Museum, 2005.

OCTUBRE 2014

## Celebración del III Centenario de la canonización de Santa Teresa de Jesús (Pamplona, 1922)

Ana D. Hueso Pérez



Celebración del III Centenario de la canonización de Santa Teresa de Jesús (Pamplona, 1922). Archivo Municipal de Pamplona.

En el Archivo Municipal de Pamplona se custodia una fotografía que, como tantas otras, engrosa la historia gráfica menuda de nuestra ciudad. Morfológicamente se trata de una copia a la gelatina de revelado químico sobre papel baritado (17x12 cm), que representa el aspecto que ofrecía la fachada de la iglesia del convento de Santa Ana, de PP. carmelitas descalzos, con motivo de la celebración del III Centenario de la canonización de Santa Teresa de Jesús en 1922, obra del fotógrafo pamplo-nés Aquilino García Deán (1864-1944).

Documentar una fotografía, cuando se haya descontextualizada del hecho al que representa, como es el caso, lleva consigo una ardua, a la par que apasionante, tarea de investigación en cualquier fuente que se tenga al alcance. La consulta de la revista *La Avalancha*, de la que Aquilino García Deán fuera colaborador primero y director después, confirma que la imagen fue obtenida entre los días 6 al 15 del mes de octubre, en que la comunidad de padres carmelitas descalzos, en unión de las Juntas diocesanas, dedicó un solemne novenario en honor a la santa española y una procesión pública; para lo que la fachada de la iglesia permaneció adornada durante esos días, resultando espléndidamente iluminada por las noches.

Fueron éstos los últimos actos, que no los únicos, que se celebraron en Pamplona en honor a Santa Teresa de Jesús. La prensa diaria local (*Diario de Navarra* y el *Pueblo Navarro*) se hacía eco el 22 de febrero de 1922 de la constitución de una Junta de señoras organizadora de los fastos en el palacio de los Guendulain, bajo la presidencia de la condesa. Se anunciaba entonces que se celebrarían solemnes funciones religiosas, probablemente un acto de carácter literario, del que por el momento no hemos localizado referencias y una peregrinación navarra a la ciudad nativa de Santa Teresa, que tuvo lugar entre los días 1 y 8 de junio, a la que se sumaron devotos alaveses y guipuzcoanos.

Se desconoce quién fue el autor del curioso programa iconográfico desarrollado en la monumental fachada de Pedro de Azpíroz (1673) para rendir honores a la *Seráfica Doctora y Egregia Española Santa Teresa de Jesús* de forma que quedara oculta la escultura de la titular del convento, santa Ana, albergada en la hornacina abierta en la calle central del cuerpo noble situado sobre el pórtico, mediante la ensambladura en dicha hornacina de un lienzo, tal vez procedente de la colección pictórica del convento, en el que se representa a Santa Teresa. En las calles laterales, debajo de los escudos de la Orden del Carmelo, se dispusieron sendas tablas con el escudo de nobleza de la familia Cepeda y Ahumada y un texto alegórico compuesto de cuatro versos (Venera de ciencia pura / Prez magnífica del Cielo/ De España tú eres la gloria/ ¡Oh Serafín del Carmelo!).



NOVIEMBRE 2014

**Aparición del Niño Jesús a Santa Teresa,  
de Sebastián de Llanos Valdés**

José Luis Requena Bravo de Laguna



*Aparición del Niño  
Jesús a Santa Teresa,  
Sebastián de Llanos  
Valdés.*

En una colección particular navarra se encuentra una interesante pintura que representa la *Aparición del Niño Jesús a Santa Teresa de Ávila*. De notables dimensiones (164 x 106 cm.) sus actuales propietarios la adquirieron en una importante casa de subastas madrileña atribuida a Sebastián de Llanos Valdés (Sevilla, c. 1605-1677). Desgraciadamente son muy pocas las fuentes documentales relacionadas con la vida de este pintor que han llegado hasta hoy. Ceán Bermúdez sostiene que Llanos Valdés realizó su aprendizaje con Francisco de Herrera el Viejo en fechas inciertas, probablemente entre 1620 y 1630 momento en el que contrajo matrimonio con su primera esposa. Pues en 1633 ya había iniciado su carrera como maestro independiente, según se desprende de una referencia que prueba que en esta última fecha había contratado un aprendiz. En su evolución estilística se advierten unos inicios marcados por la impronta naturalista del arte de Herrera el Viejo pero que muy pronto derivan en unas formas más deudoras del estilo de Juan de Valdés Leal y en última instancia de Murillo.

El lienzo muestra a la santa de Ávila en su celda conversando con el Niño Dios; Santa Teresa aparece sentada con el hábito carmelita, esto es, túnica de color castaño oscuro, capa blanca con esclavina del mismo color y sobre la cabeza un velo negro. Frente a ella figura una mesa escritorio cubierta por un vistoso tapete rojo sobre el que reposan un tintero y una pluma, una calavera y el Niño Jesús que de pie sobre un libro luce un vaporoso manto rojo que tapa su cuerpecillo. De su boca salen unas filacterias con la leyenda: *TERESA MÍA/MISERICORDIAS*. En el plano superior se aprecia un rompimiento de gloria formado por una masa de querubines en el que destaca la paloma del Espíritu Santo. Particularmente bello es el detalle naturalista del gato que colocado bajo la mesa juega con el hilo que pende de un ovillo de lana.

La escena no parece que se inspire en un pasaje concreto de la vida de la santa de Ávila. Según la tradición Santa Teresa tuvo una visión del Niño Jesús en la escalera principal del convento de la Encarnación de Ávila. En recuerdo de este encuentro la santa llevó siempre en sus viajes una estatua del Niño Jesús, y en cada casa de su comunidad mandó tener y honrar una bella imagen del Divino Niño que casi siempre ella misma dejaba de regalo al despedirse.

Desde el punto de vista compositivo esta obra puede relacionarse con los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de Siena procedente de una colección particular de Jerez de la Frontera. Se trata de un monumental lienzo que el profesor Enrique Valdivieso sitúa entre 1665 y 1670 cuando el pintor sevillano ya en la madurez de su carrera artística acusa con mayor intensidad la influencia del arte de Valdés Leal. Una escena de gran barroquismo, compleja y dinámica, en la que se percibe el uso de fuentes grabadas para los distintos personajes. Curiosamente el modelo de la santa es muy parecido al visto en el cuadro que nos ocupa, lo que viene a confirmar su atribución a Llanos Valdés.



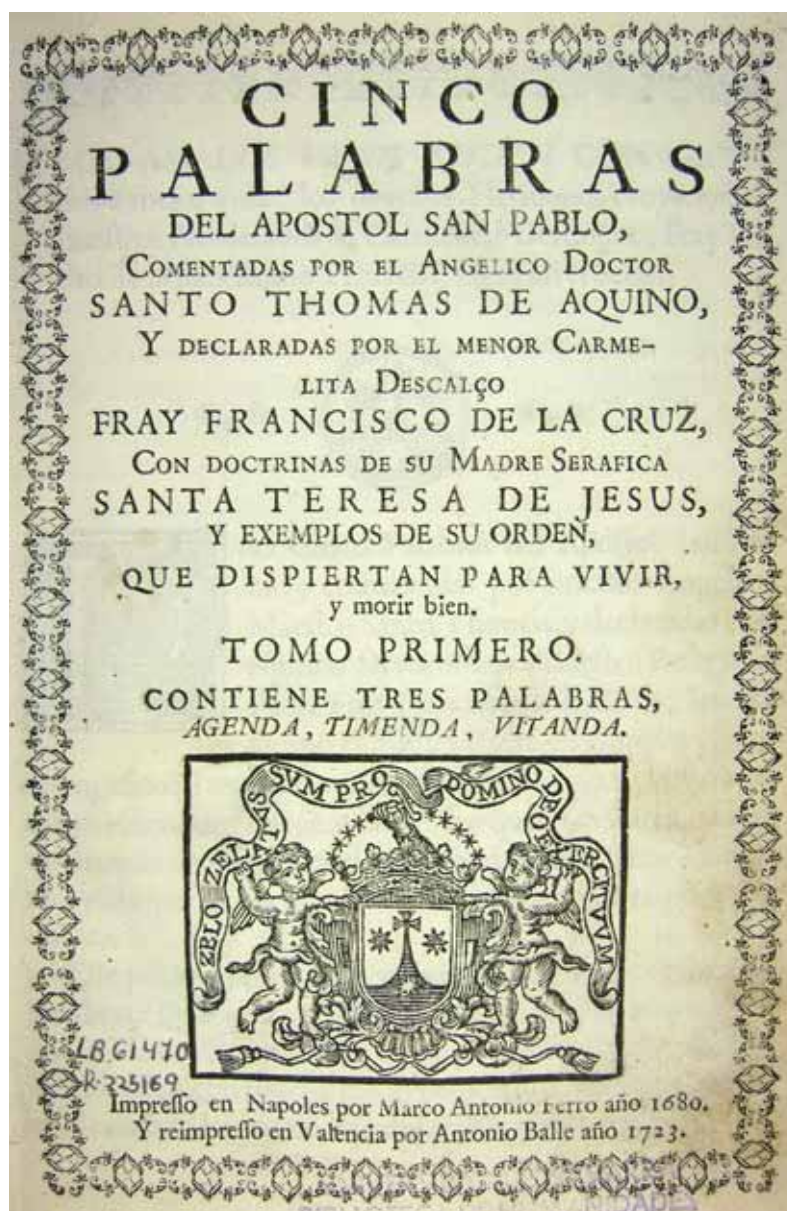
*Desposorios místicos  
de santa Catalina de  
Siena, Sebastián de  
Llanos Valdés.*



DICIEMBRE 2014

*Cinco palabras del apóstol san Pablo  
comentadas por el angélico doctor santo Tomás de Aquino,  
de Fray Francisco de la Cruz, Valencia, Antonio Balle, 1723*

M<sup>a</sup> Gabriela Torres Olleta



Fray Francisco de la Cruz,  
*Cinco palabras del apóstol  
san Pablo comentadas por el  
angélico doctor santo Tomás  
de Aquino*, Valencia, Antonio  
Balle, 1723.  
Fondo Antiguo Biblioteca  
Universidad de Navarra.  
EST 306 059. (Foto: María  
Calonge).



“No hay libro tan malo, que no tenga algo bueno” leemos en el Quijote y bien puede aplicarse el dicho a este libro de fray Francisco de la Cruz, carmelita descalzo.

Tras un pomposo título, que ciertamente nos retrae de su lectura imaginando un tratado teológico de difícil comprensión, encontramos una obra más superficial que profunda, insulsa, un cúmulo de tópicos, palabrería y simplezas escritas con buena intención “para desengaño del mundo y crédito de la religión”, nos dice el autor, y mediocre resultado, añadido yo.

El libro fue escrito en el convento de la Madre de Dios en Nápoles y reeditado en Valencia en dos tomos, manejo esta última edición.

El sentir de Santa Teresa de que “todo el daño que viene al mundo es el no conocer las verdades de la Escritura con clara verdad” (*Vida*, cap. 40) induce al carmelita a escribir su obra tomando textos de san Pablo, y comentarios de santo Tomás y ella misma en torno a cinco palabras, que son: *Agenda* sobre la Muerte; *Timenda* sobre el Juicio; *Vitanda* sobre el Infierno; *Credenda* sobre el Purgatorio y *Speranda* sobre el Cielo.

El autor invita al “devoto lector” a la conversión siguiendo el *exemplum* de numerosos carmelitas, las enseñanzas de los santos citados y otros muchos que van apareciendo en el relato.

De hecho la obra es un vademécum de ejemplos prácticos que puedan ayudar al lector en su vida espiritual y además una exaltación de la Orden.

El libro no culmina los buenos propósitos iniciales por una doble razón, de forma y de fondo. En primer lugar, la mediocridad de la prosa, la nula belleza del texto, la carencia de figuras literarias, de imágenes simbólicas, metafóricas, emblemáticas o cualquier otro barroco recurso reducen, o mejor dicho anulan, el impacto que en las emociones del lector deberían producir tantas citas sagradas, tantos ejemplos de pobreza, mortificación y caridad. La segunda razón referente al fondo es que no entra en la esencia de las cuestiones y las trata superficialmente. Las pretensiones moralizantes se desvanecen en una variopinta sucesión de anécdotas tópicas, repetitivas, y a veces incomprensibles y desagradables. Claro está que hablo desde la actualidad, el hecho de que el libro se editara en Nápoles primero y en España después hace suponer cierto éxito (también se publicó aparte la Primera Palabra en Nápoles, 1682).

Pero, ¿dónde está la bondad del libro que anunciaba al comienzo?. Tras la lectura de 579 páginas creo encontrarla en la contribución (por mínima que sea) al conocimiento de los Carmelitas descalzos, así como en la exposición de unas formas de vida cristiana ya desaparecidas, extrañas hoy en gran parte y ejemplares entonces.

Es decir, nos ayuda a conocer y esto hay que agradecerlo siempre.

Respecto a los religiosos descalzos que se citan llama enormemente la atención el que sean en su mayoría nobles, imposible reproducir todos los títulos que aparecen: españoles, italianos, franceses o polacos, incluso hijas de reyes y de emperadores. O al menos son fiscales generales o hijos de ministros, cardenales, Justicias, o ayas y cama-



Fray Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol san Pablo...*  
Grabado de Francisco Quart. Fondo Antiguo Biblioteca Universidad de Navarra. EST 306 059 (Foto: María Calonge).

reras. La milicia, por supuesto, también proporcionó al Carmelo aguerridos frailes, son excepcionales los hijos de padres honrados y pobres [sic]. Por curiosidad cito alguno de los carmelitas descalzos navarros nombrados.

El más destacado y al que dedica más páginas (pp. 39-42, t. I) es el p. fray Martín de Jesús María Óriz, “en el siglo Cruzat y Señor de Óriz, caballero muy noble de Pamplona, tan amado de todo el reyno de Navarra”. Entre sus méritos están el haber hecho testamento, cuestión muy seria para el autor “oh qué poco se entiende esta verdad” (p. 39, t. I) y el hacer una venta junto a Óriz para los pobres y religiosos que iban de paso. En una ermita que levantó en este lugar llevó una vida de penitencia hasta que ingresó en el Carmelo. De sacristán en la casa de Segovia pasó a superior y prior y llegó como presidente a la nueva fundación de Pamplona. Murió en el convento tras una vida entregado a la caridad (sobre este carmelita hay una breve biografía en *Santa Teresa en Navarra. IV Centenario de su muerte*, de José María Jáuregui).

De las cuatro hijas que tuvo antes de hacerse carmelita, dos entraron en el convento de santa Engracia y una de ellas, doña Rosa, tuvo una curiosa muerte: “se encendió tanto en júbilos espirituales cantando unos motetes que

había hecho para la profesión de unas sobrinas suyas, que no pudiendo sufrir el natural, a vista de todas las monjas del Convento, se le arrancó el alma” (p. 42, t. I). De Gorráiz fue fray Lorenzo, en el siglo Jiménez. Otro navarro fue el p. fray Miguel de la Madre de Dios, antes Miguel de Arbizo y Díaz señor de Arizu quien:

“Fue tan raro en oración, penitencia, humildad, mortificación y devoción con la Virgen Santísima que los demonios le temieron” (p. 223, t. I). La madre Francisca del Santísimo Sacramento de Pamplona (p. 204, t. II) y la Venerable Leonor de la Misericordia, Ayanz y Beaumont (p. 282, t. II) priora en Pamplona y Barcelona.

De Tudela salieron fray Juan de San Alberto y la madre Catalina de la Encarnación. Por último recordamos a Fray Martín de Jesús María, señor de la casa

de Aoiz que tomó el hábito de carmelita descalzo en el noviciado de Pastrana. Este buen fraile, decidido a salvarse, ingenió una penitencia que consistía en ayunar de pan y agua “y pareciéndole demasiado regalo, comía en el suelo y lo deshacía el pan y lo comía tomándolo con la boca, como si fuese bruto” (p. 230, t. I).

Nos sirve esta curiosidad para enlazar con la cuestión de las formas religiosas en los siglos del barroco. Chocantes resultan al lector actual los casos de matrimonios rotos para que uno de los cónyuges, o los dos, pudieran entrar en el convento. Cuando doña Juana de la Cerda, duquesa de Montalto, dejó a su marido y a sus seis hijos para tomar el hábito, estos le suplicaron que no se fuera, pero rogaron en vano (p. 177, t. I). Por encima del amor a sus hijos prevaleció el deseo de asegurarse la salvación, su marido el duque eligió la Compañía de Jesús, por no tener salud para ser descalzo, y el cronista no cuenta qué fue de los hijos...

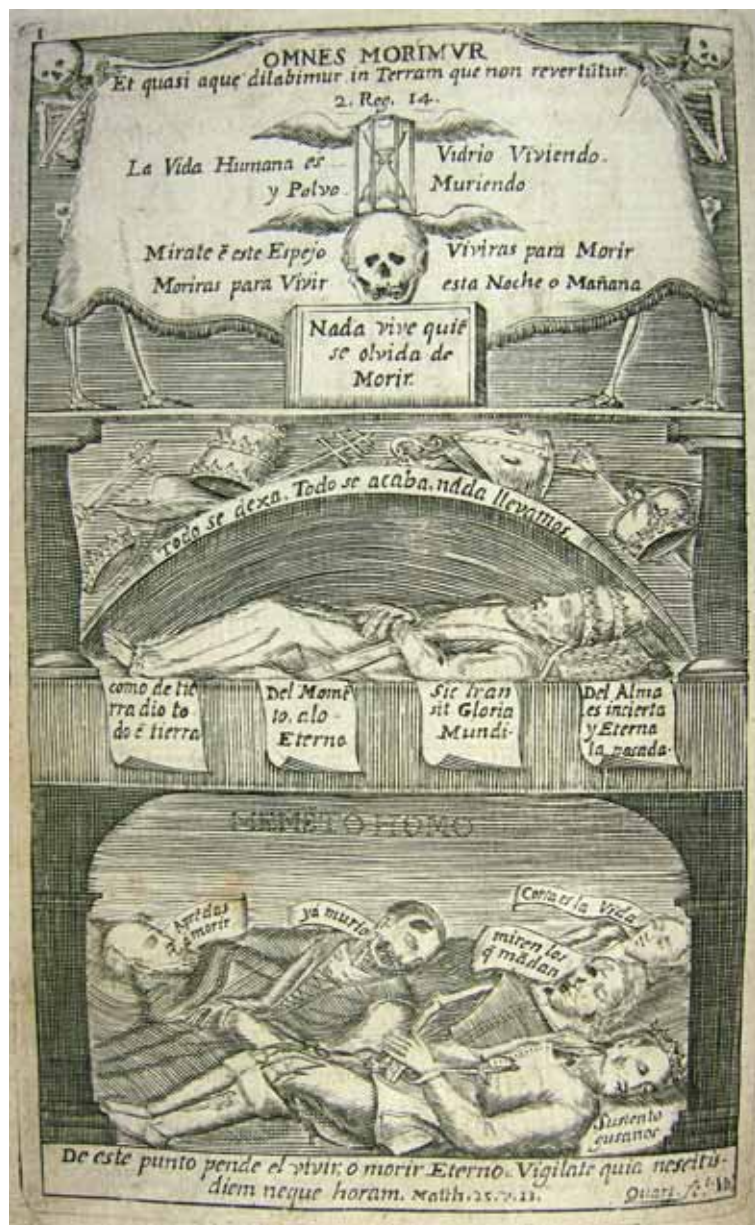
Ciertas diversiones monjiles fluctúan entre lo ingenuo y lo morboso; el anhelo de padecer por Cristo llevaba a algunas monjas a representar escenas de martirio en las horas de recreo: “unas hacen los tiranos, otras los carníces y otras los condenados a la muerte [...] desta manera engañan sus ansias con el martirio afectado, pero con grandes veras apetezido” (p. 106, t. I). Para entretener a la madre Catalina ya enferma “la ponían en la cama como muerta, con todas las insignias funerales y la cantaban un responso” (p. 145, t. II).

Modos de mortificación hoy en desuso serían, por ejemplo, hacer oración con “la cabeza y la cara cubierta de ceniza, una mordaza en la boca y una calavera en las manos” (p. 132, t. I); amargar la comida con polvos de ajeno o acíbar; comer de las sobras; ir por las celdas pidiendo que les den bofetadas y les pisen la boca y un larguísimo etc. Curiosa es la cadena de muertes que se dieron en un convento: estando para expirar fray Sebastián, fray Diego le pidió que intercediera para “su descanso”. A este se lo pidió otro religioso e incluso el enfermero... hasta que “reparando el Padre Provincial y viendo que unos a otros se llamaban con gran pérdida de los sujetos” mandó en obediencia pedir salud al Señor (p. 47, t. I).



Fray Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol san Pablo...*  
Grabado de Francisco Quart. Fondo Antiguo Biblioteca Universidad de Navarra. EST 306 059 (Foto: María Calonge).





Fray Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol san Pablo...* Grabado de Francisco Quart. Fondo Antiguo Biblioteca Universidad de Navarra. EST 306 059 (Foto: María Calonge).

Otros casos son más cándidos: pena-  
ba por el Purgatorio una monja de Córdoba  
“porque en viendo alguna fruta buena o  
cosa semejante en el Refitorio se la comía”  
y porque entraba en la cocina y a escondi-  
das echaba especias en la olla para darle  
sabor (p. 100, t. II) y más graciosos como el  
don de la madre Leonora que “conocía al  
olfato quien estaba en desgracia del Señor y  
en pecado mortal” (p. 177, t. II).

Grabar en la propia carne con un  
cuchillo los nombres de Jesús y María (y  
renovarlos de cuando en cuando) (p. 30, t. I;  
p. 221, t. II) o acumular en el cuerpo tantas  
costras que lleguen a parecer escamas de  
pescado (p. 15, t. I) son ejemplos de mortifi-  
caciones que el autor toma de las Crónicas  
más antiguas y que a la altura de 1723 sigue  
considerando ejemplares. No considero nece-  
sario insistir en el gusto por lo sangriento  
que se despliega en el libro, pero sí en el  
carácter superficial. Cuando fray Francisco  
pone el ejemplo de un religioso que se aplica  
a la oración no repara en el proceso interior,  
el camino espiritual, la relación del individuo  
con Dios, de esto apenas habla, pero subraya,  
en exceso, lo externo: duración, inmovilidad,  
nocturnidad y, especialmente, lo truculento:  
las llagas en las rodillas, los dolores físicos,  
los cilicios, las pústulas. Igual ocurre con los  
ejemplos de caridad al prójimo o el cuidado  
a los enfermos que parecen limitarse a sobre-  
llevar con paciencia lo desagradable.

Los grabados que ilustran el texto están firmados por Quart, poco he averi-  
guado sobre este grabador. En el *Repertorio de Grabados Españoles* de Elena Páez  
Ríos solo aparecen tres entradas y las tres relacionadas con el Carmelo. Las láminas  
son de escasa calidad artística e ilustran fielmente el texto.

El tomo primero lleva un frontispicio de tipo arquitectónico con santo Tomás  
de Aquino y Santa Teresa a los lados y san Pablo sedente en la zona superior. El títu-



lo ocupa el vano central, en la parte superior dos angelotes sobre aletones portan el escudo del Carmelo y puras azucenas. En el del segundo tomo los mismos santos comparten un escritorio, subrayando así la faceta de escritores que les une.

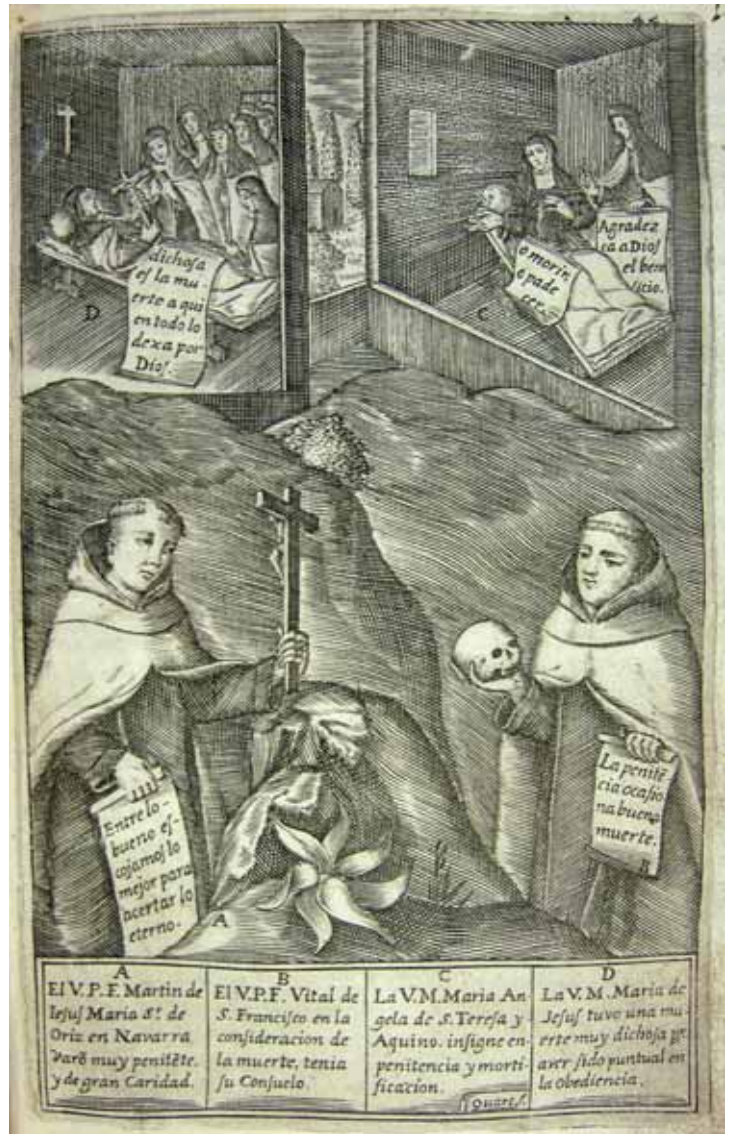
Los grabados, de gran simplicidad estilística, van intercalados entre las páginas y dentro de la variedad tienen en común el empeño didáctico, la claridad y la abundancia de textos. Todos llevan en la parte inferior una franja con los nombres de los personajes que aparecen o la explicación de las escenas representadas. Abundan las filacterias con frases que penden de las manos o salen de la boca a modo de modernos “bocadillos”. Inexpresivos retratos imaginados de frailes y monjas, visiones, revelaciones, escenas conventuales, muertes, todo en populares e ingenuas viñetas. No podían faltar imágenes de la Virgen del Carmen como liberadora de las almas del Purgatorio de san Juan de la Cruz y Santa Teresa.

## Bibliografía

FRAY FRANCISCO DE LA CRUZ, *Cinco palabras del apóstol san Pablo comentadas por el angélico doctor santo Tomás de Aquino*, Valencia, Antonio Balle, 1723.

JAUREGUI, J. M., *Santa Teresa en Navarra. En el IV centenario de su muerte*, Pamplona, s. e., 1982.

PAEZ RIOS, E., *Repertorio de grabados españoles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.



Fray Francisco de la Cruz, *Cinco palabras del apóstol san Pablo...* Grabado de Francisco Quart. Fondo Antiguo Biblioteca Universidad de Navarra. EST 306 059 (Foto: María Calonge).



Calle Mañueta. 1933. Archivo  
Municipal de Pamplona (Jesús Cía).